



Es hat sich gezeigt, daß die durch die Vorherrschaft des vokalen Moments in den Kernweisen gekennzeichneten textlosen Liedsätze im Glogauer Liederbuch den weit-aus größten Teil ausmachen. Als stärker mit Instrumentalisten durchsetzt erwiesen sich vor allem die Schlußzeilen der Kernweisen. Allerdings würde sich das Bild verändern, wenn außerdem die Nebenstimmen zu den liedhaften c. f. hätten berücksichtigt werden können, da sich das instrumentale Moment hier, wie gesagt, stärker bemerkbar macht. Zum anderen sei darauf hingewiesen, daß auch mehreren der übrigen textlosen Kompositionen Liedweisen zugrundeliegen.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF / LEIPZIG

Die Gesangsimprovisationen der Barockzeit

Die europäische Musik des 16.—18. Jahrhunderts wurde oft nicht so ausgeführt, wie sie notiert ist, sondern durch improvisierte Verzierungen, Diminutionen und Passagen verändert. Dabei waren Instrumente und Singstimmen in gleicher Weise beteiligt. Es liegt nahe, in den verfeinerten Gesangsimprovisationen, die sich bis zur Virtuosität steigerten, Einflüsse der gleichzeitig entstehenden selbständigen Instrumentalmusik zu suchen. In Wirklichkeit waren diese instrumentalen Anregungen jedoch sehr gering, oft bildete der Gesang sogar das Vorbild für die instrumentale Entwicklung.

In Ganassis Flötenschule (*Fontegara*) v. J. 1535 wurden die Instrumente geradezu „weniger wertvoll“ als die Singstimmen genannt, und der Gesang wurde als Vorbild für die Flöte bezeichnet. M. Kuhn hat hierauf bereits hingewiesen¹ und auch die Ansicht H. Goldschmidts widerlegt, der annahm, die alten Verzierungslehren bezögen sich in erster Linie auf die Instrumente. Tatsächlich wurden Singstimmen und Instrumente bei den improvisierten Veränderungen des 16. Jahrhunderts nahezu gleichberechtigt und gleichartig behandelt. Selbst reine Instrumental-Improvisationen, wie sie etwa Diego Ortiz i. J. 1553 für die Gambe aufzeichnete², unterschieden sich nur wenig von den GesangsImprovisationen, die etwas später Solosänger in Motetten Palestrinas ausführten. Deren Veränderungen und Diminutionen waren sogar noch viel virtuoser als die der Instrumente. Das zeigen die erhaltenen Beispiele diminuerter Motetten und Madrigale von della Casa (1584) oder Bassano (1591), von denen Haberl einige in einem Anhangsbande (Nr. 33) seiner Palestrina-Gesamtausgabe neu veröffentlicht hat.

Der noch stärker mit solistischer Wiedergabe rechnende Gesangstil der „*Nuove musiche*“ zu Beginn des 17. Jahrhunderts übernahm die gesamte ältere Improvisationskunst und machte sie mehr als bisher dem Affektausdruck dienstbar. Ob man die ausgezierten Solo-Madrigale Luzzaschis³ ansieht oder Monteverdis frühe Opern, wie den *Orfeo*⁴ — überall zeigt sich dieser virtuose Improvisationsstil, der die Singstimme wie ein selbständiges Instrument behandelte. Dabei ging auch hier der Gesang den Instrumenten oft voran. So ist die schnelle Wiederholung eines Tones, die Monteverdi als *Tremolo* der Violinen zuerst im Jahre 1624 in seinem *Combattimento di Tancredi e Clorinda* zur Anwendung brachte, schon lange vorher in der Gesangsmusik als *grosso* (oder auch *trillo*) bekannt gewesen. Monteverdi machte selbst von dieser Gesangsfigur in der ausgezierten Klagearie seines *Orfeo* im Jahre 1607 lebhaften Gebrauch, d. h. 17 Jahre vor der ersten instrumentalen Verwendung.

Die französische Gesangsmusik des 17. Jahrhunderts veränderte gern die zweiten Strophen ihrer Chansons. Dabei dienten die Veränderungen entweder einer rein musikalischen Variation und Steigerung oder aber auch der deklamatorischen Berücksichtigung des veränderten Textes, besonders der verschiedenen langen und kurzen Silben in der zweiten Textstrophe. Auf die hierdurch zu ermöglichenden feinen Deklamationsunterschiede hat Bénigne de Bacilly in seiner *L'art de bien chanter* (Paris 1668)

¹ Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535–1650), Lpz. 1902.

² *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rom 1553, deutsch von Max Schneider, 2. Aufl. Kassel 1936.

³ Ein originales mit Verzierungen versehenes Solomadrigal Luzzascho Luzzaschis hat A. Schering mitgeteilt in *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931 (Neudruck Lpz. 1954), Nr. 166.

⁴ Neuausgabe von R. Eitner in *Publik. älter. prakt. u. theoret. Musikwerke*, Bln. 1881, Bd. X. Eine Neubearbeitung unternahm H. F. Redlich 1936. Vgl. dessen Buch *Claudio Monteverdi*, Olten 1949, engl. Ausg. London 1952.

eingehend hingewiesen⁵. Die Verfeinerung der Rhythmik, Vorhalte, Triller und Läufe erinnern an die gleichzeitig entstehende Cembalo-Technik, ohne daß diese selbst direkt sichtbare Spuren in den von Bacilly angegebenen Musikbeispielen hinterlassen hätte.

Stärker sind instrumentale Einflüsse in den virtuoson GesangsImprovisationen der italienischen Barockoper zu finden. Aber auch hier wurden die Instrumentalisten meist in einen rein gesanglichen Stil umgeschmolzen. Wenn ein Kastrat wie der berühmte Farinelli im Jahre 1721 in Rom mit einem virtuoson Trompeter eine Opernkadenz duettierend improvisierte und diesen durch die Länge seines Atems übertraf⁶, so darf man daraus wohl auf den trompetenartigen Klang von Farinellis Sopranstimme schließen, der auch anderweitig bezeugt ist. Farinelli konnte seiner Stimme die verschiedensten Klangfarben geben, zumal er auch über die tieferen Lagen eines Bariton verfügte und „weitentlegendste Intervalle geschwind und mit größter Leichtigkeit und Genauigkeit“ zu singen wußte. Aber, sind das Instrumentalisten — oder ist es nicht einfach eine Erweiterung der reinen Gesangstechnik?

Die erhaltenen Improvisationen Farinellis, die Haböck im Neudruck vorlegte⁷, bestehen aus Läufen und Trillern in größter Geschwindigkeit, bewegen sich aber meist in diatonischen Schritten, d. h. sie enthalten relativ wenig Sprünge, die ein Kennzeichen instrumentaler Musizierweise sind. Sprünge treten bei Farinelli im allgemeinen nur an Einschnitten oder Höhepunkten auf. Nur in wenigen Fällen kann man in den von ihm gesungenen Arien von direkten Instrumentalisten sprechen, vereinzelt findet man gehäufte Triller und Akkordbrechungen⁸, ferner 32stel Figuren, die der Sänger aus der Violinbegleitung einer Arie aufgreift, oder Eigenarten der Cembalotechnik, wie das Liegenlassen einer oder mehrerer Noten in schnellen Figuren. An einer Stelle ist auch das Posthornsignal des 18. Jahrhunderts mit seinen schnellen Oktavsprüngen anzutreffen, welches auch in der damaligen Instrumentalmusik sehr gern verwendet wurde.

Johann Adam Hiller stellte im Vorwort zu den sechs von ihm mit Verzierungen veröffentlichten italienischen Arien im Jahre 1778⁹ die Forderung, die Sänger sollten „nicht weither geholte und ausschweifende“, sondern „nebeneinanderliegende Noten“ in ihren Veränderungen gebrauchen. Auch dies ist nichts anderes als die Forderung der guten Singbarkeit, die Hiller in seinen Beispielen anschaulich demonstrierte. Seine Veränderungen sind nicht weniger virtuos als die der Italiener, deren Stil er völlig

⁵ Über Bacilly habe ich eingehend berichtet in dem Aufsatz *GesangsImprovisationen der Barockzeit* in *Das Musikleben* 1953, S. 46—49.

⁶ Vgl. die Beschreibung Padre Martinis, die Fr. Haböck mitteilte in *Carlo Broschi Farinelli. Notenband*, Wien 1923 (Vorwort).

⁷ Es handelt sich um eine Arie aus Giacomellis Oper *Merope* sowie eine Einlage von Riccardo Broschi zu Hasses Oper *Artaserse*, die in dem genannten Werk Haböcks abgedruckt sind.

⁸ Vgl. die folgenden Beispiele bei Haböck: S. 182 oben, S. 180/181, S. 22 (2. System) und S. 23 (3. System. T. 2).

⁹ J. A. Hiller, *Sechs italiänische Arien verschiedener Componisten mit der Art sie zu singen und zu verändern*, Leipzig 1778.

übernahm — mit einer Änderung: Die Verzierungen dienten jetzt teilweise einem verstärkten Empfindungsausdruck, wie in der Instrumentalmusik Ph. E. Bachs und des Zeitalters der „Empfindsamkeit“. Das waren aber im Grunde geringfügige Abweichungen, dominierend blieb die lineare und ornamentale Art der rein musikalischen Erfindung, welche der Sänger den Arien hinzuzufügen hatte. Hillers *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang* (Leipzig 1780) ist mit ein Beweis dafür, daß die virtuose Improvisationskunst nicht nur von wenigen Kastraten, sondern von jedem guten Sänger auch in Deutschland verlangt wurde.

Die alten Gesangsimprovisationen beruhten im Grunde auf rein musikalischen Elementen, sie benutzten die Wirkung der Linie und des Ornaments, die der deklamatorischen Gesangsmusik des 19. Jahrhunderts genau so verloren gegangen war wie die Freude am kompositorischen Mitschaffen durch den Ausführenden. Man kann diese Improvisationskunst, die fast drei Jahrhunderte der europäischen Musik kennzeichnet, heute nicht als eine zeitbedingte Interpretationsform beiseite schieben. In ihr kommt vielmehr eine wesentliche Eigenart zum Ausdruck, die für das Verständnis jener Musik nicht weniger wichtig ist als die alten Klangfarben¹⁰. Wenn es heute eine Selbstverständlichkeit geworden ist, die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf alten Instrumenten und mit ausgesetztem Basso Continuo aufzuführen, so sollte man auch die Improvisationskunst wieder berücksichtigen und sie wenigstens gelegentlich in unserer Musikpraxis zu neuem Leben erwecken. Nach den ersten Versuchen dieser Art um die Jahrhundertwende, die Gevaert und Chrysander unternahmen, ist das völlig in Vergessenheit geraten. Erst in der jüngsten Zeit wurden wieder derartige Rekonstruktionen unternommen und zwar von H. F. Redlich in seiner Bearbeitung von Monteverdis *Combattimento*, ferner vereinzelt von Arnold Schering und Rudolf Steglich (in Händels Oper *Deidamia*) sowie für eine Reihe vollständiger Arien in meiner Neufassung von Händels Oper *Agrippina*¹¹. Zu erwähnen ist auch die neue Messias-Bearbeitung des Engländers Tobin. Allmählich müßten auch die Praktiker erkennen, daß das einseitige vokale a cappella-Ideal des 16. Jahrhunderts genau so wenig historisch echt ist wie das vermeintliche „originalgetreue“ Aufführen der aufgezeichneten Noten, wofür Redlich den treffenden Ausdruck eines „*musealen Klangmaterialismus*“ geprägt hat. Man wird sich auch im Musikleben unserer Zeit an eine Umwandlung des historischen Bildes gewöhnen müssen und sich mehr an Geist und Praxis der alten Musik halten statt an ihren Buchstaben. Damit wird man nicht nur unserem historisch eingestellten Zeitalter ein neues „*museales*“ Element hinzufügen, sondern man wird auch der modernen Wiederentdeckung der reinen Gesangsmusik manche Anregungen vermitteln können.

¹⁰ Hierauf wies A. Schering hin in *Aufführungspraxis alter Musik*, Lpz. 1931. Er rekonstruierte die Veränderungen zu einem Madrigal Caccinis in seiner *Gesch. der Musik in Beispielen*, Lpz. 1931, Nr. 173.

¹¹ Klav. Ausz. Kassel 1950.